



Fundación
Arte y
Mecenazgo

CÍRCULO ARTE Y MECENAZGO

Síntesis de la conferencia

EL ARTE PÚBLICO: LA DEMOCRACIA DE LOS MUSEOS

MIGUEL ZUGAZA
Director del Museo del Prado

© del texto, su autor

© de la edición, Fundación Arte y Mecenazgo, 2015

Avda. Diagonal, 621, Torre 2, Planta 4, 08028 Barcelona

El arte público: la democracia de los museos

Síntesis de la conferencia

Miguel Zugaza

Director del Museo Nacional del Prado

Me gustaría que las modestas reflexiones de hoy sobre el arte y los museos sirvan como recuerdo y sentido homenaje a Leopoldo Rodés.

Trataré de revolotear en torno al sentido del arte y su difusión social a lo largo de la historia. Entraremos y saldremos del museo para ver cómo ha sido el camino de alumbramiento de esta institución, concebida por el mundo revolucionario e ilustrado en los albores de la edad contemporánea, hasta su triunfo público como una de las grandes conquistas de la democracia en nuestros días.

Del más allá... al *selfie*

El arte no siempre ha sido público, durante miles de años ha estado radicalmente ausente de la esfera social. Con esa idea ironizó Pei al diseñar la pirámide del Louvre: abrir la antaño privativa cámara secreta para un acceso público al arte.

Entremos en el museo a través de las imágenes que creó el pintor Hubert Robert. En 1796 presentó en el Salón dos visiones del Louvre: en la primera la galería central del antiguo palacio real convertida en un lugar realmente caótico; alternativamente propuso la imagen civilizada del nuevo museo, abierto a los ciudadanos libres, ordenado y bien iluminado, donde los artistas encuentran la comodidad para copiar los ejemplos de la historia del arte y donde la sociedad puede relacionarse con las grandes colecciones, hasta entonces reservadas a las élites sociales.

Otra doble imagen: el retrato de un aristócrata inglés visitando las ruinas del Foro Romano y un retrato reciente del fotógrafo Francesco Jodice en el que aparece un joven checo de viaje de estudios en Madrid. Entre las dos imágenes ha pasado toda nuestra edad contemporánea, pero los individuos muestran un común hábito social: lo que ha cambiado es el lugar donde encuentran satisfacción a su apetito de conocimiento. Pasamos de la ruina a la galería, de la arqueología a la historia.

Sobre este tránsito conservamos el elocuente testimonio de la carta que escribió Rafael Mengs al académico Antonio Ponz en 1780:

Desearía yo que en este real palacio se hallasen recogidas todas las famosas pinturas que haya en los sitios reales, y que estuviesen colocadas por su orden, en una galería digna de tan gran monarca para poder formar, bien o mal, un discurso, que desde los pintores más antiguos de que tenemos noticias, guiase el entendimiento del curioso hasta los últimos que han merecido alguna alabanza,

pues así podría hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos, y daría con esto más claridad a las ideas.

Reunir, ordenar, mostrar las diferencias, de lo más antiguo a lo más moderno, que sirvan de ejemplo y educación: indudablemente, el empeño de cualquier museo tal y como hoy lo conocemos.

Mengs prefigura la idea de que el palacio se convierta en museo, habla de poner orden en este aparente desorden. Observemos la abarrotada galería del archiduque Leopoldo Guillermo que aparece en el pequeño cobre realizado por David Teniers: el archiduque, a quien el artista muestra visitando sus prestigiosos tesoros, encargó la obra al pintor flamenco para regalársela a su primo Felipe IV. Y el archiduque tuvo una respuesta casi inmediata: nada menos que *Las meninas* de Diego Velázquez.

Ambas pinturas presentan muchas similitudes, pero Velázquez convierte el cuadro en una reflexión sobre la pintura. De forma totalmente revolucionaria, además, nos ofrece el primer *selfie* de la historia del arte, subrayando la posición privilegiada del espectador frente a su obra. Antes de la existencia de los museos, el arte ya hace una reflexión en torno a la participación del espectador: el arte se hace público.

De hecho, este carácter especular que tiene *Las meninas* dio lugar a que durante muchos años el cuadro se expusiera en el Prado en una habitación singular. Algún director incluso propuso colocar un espejo delante de la obra, y los visitantes podían incorporarse literalmente a la composición, hacerse un *selfie*. *Las meninas* es un emblema para cualquier museo, y especialmente para el Museo del Prado.

Sobre la variedad del mundo

Volvamos un momento al palacio. Como el de El Escorial, en el que Felipe II reunió una maravillosa colección. Entre esas obras se encontraba *El jardín de las delicias* del Bosco, descrita por el gran crítico que fue el padre Sigüenza como un cuadro «sobre la variedad del mundo». El rey, en sus postrimerías, se retiró junto al cuadro en una estancia del Escorial, y lo imaginamos pidiendo al servicio que abriese y cerrase las puertas de esta asombrosa pintura. Este gesto de abrir y cerrar las puertas es una buena metáfora de lo que significó la apertura pública del Museo del Prado en 1819, durante el reinado de Fernando VII y con una influencia importante de Isabel de Braganza.

Cuando el museo abre sus puertas se empiezan a ordenar las obras; la historia del arte y la de los museos son caminos paralelos. La idea de Mengs de ordenar desde los antiguos a los modernos es central en los primeros años de los museos europeos, con un primer empeño especial en representar la identidad nacional del arte. En el caso del Prado, la reivindicación de la «escuela española» fue la principal misión del museo durante muchos años.

Empiezan a contarse todas las historias del arte que hoy conocemos, que el público va reconociendo y haciendo suyas.

Hay también otra historia del arte que arranca al mismo tiempo que los museos históricos, que es la historia del arte contemporáneo al propio museo. Esta serie de historias entrecruzadas explica nuestros actuales museos. Como el encuentro en el Prado entre Edouard Manet y Velázquez en 1865. El deslumbramiento que produjeron las pinturas del sevillano convirtió al museo en un manantial de influencias. Van surgiendo todas las combinaciones posibles que nos explican hoy la variedad del mundo del arte contemporáneo.

La deshumanización del arte

El arte discurre pues paralelo a la historia del museo, pero paradójicamente despojándose de la historia, incluso de la pintura, algo imprevisible en el momento en el que nacen los museos. El arte llega hasta la abstracción; un arte sin historia, un arte pura forma o pura imagen.

Este cambio tan radical del arte en el siglo XX genera una gran perplejidad en el público y no poca confusión sobre los límites y la misión de los museos.

El MoMA de Nueva York nació en su día para proteger esas nuevas formas del arte frente a la indignación que provocaban en la sociedad norteamericana. La aparición de los museos especializados de arte contemporáneo significa una fisura en el relato de la historia que contamos. Una fisura que hasta hoy mismo se mantiene abierta convencionalmente.

Es sorprendente emparejar estas dos imágenes: Jackson Pollock bailando sobre la superficie del lienzo tirado por el suelo de su estudio, y a su lado una fotografía donde André Malraux trata de ordenar su «museo imaginario». Con ello quisiera ilustrar como todo ese cúmulo de historias diferentes, de historias nacionales, de la propia historia del arte del siglo XX, termina por los suelos. La historia como un baile de imágenes.

El arte y la historia del arte por los suelos. Para que esto ocurra han tenido que ocurrir cosas graves como una ciudad devastada por los bombardeos: Guernica. Una nueva ruina. La propia historia por los suelos.

Los museos no son ajenos a su historia contemporánea. No olvidemos que Picasso pinta el *Guernica* siendo director del Museo del Prado durante los años de la Guerra Civil. En ese momento el Prado se vació (como otros muchos museos europeos durante la Segunda Guerra Mundial): la imagen suprema de la deshumanización de la antigua galería. Un dramático vacío que está de rabiosa actualidad, como nos demuestran las fotos satélite de la destrucción de Palmira por el Estado Islámico.

En el caso del Prado, ese vacío se llenó con la llegada del *Guernica*, todo un símbolo de la recuperación de las libertades democráticas y un reconocimiento de la sociedad española con el Prado. Para aquel entonces, las cosas habían cambiado mucho en el panorama internacional de los museos.

El museo público universal

Volvamos al nuevo museo público universal. Las inversiones que realizó el gobierno francés en los grandes museos de París entre finales de los setenta y principios de los ochenta marcaron quizás esa apertura definitiva del museo a la sociedad.

Es el momento en el que los museos no sólo se abren a un público masivo, sino que pasan a ocupar nuevos lugares de la modernidad, como una estación de ferrocarril (Musée d'Orsay), una fábrica (sala de turbinas de la Tate Modern) o incluso la sala de espera de un aeropuerto (Rijksmuseum).

Se abandona la idea de los museos como instituciones puramente académicas, y muchos deben ampliarse para responder a la demanda de visitantes que reclaman nuevos servicios.

El canto del cisne de este afán por ampliar las audiencias lo representa el Guggenheim de Bilbao. Una experiencia revolucionaria que simboliza la idea del museo caído de bruces en la era de la globalización, especialmente por lo que significó la deslocalización del museo, física y conceptualmente. La idea de que los museos pueden actuar fuera de su sede, en contextos inesperados y generando nuevas audiencias, se ha impuesto en la última década como una tendencia inevitable. Una operación de eminente inspiración empresarial que los museos europeos hemos endulzado con la proclamación de la diplomacia cultural, una legítima nueva misión del museo.

En Abu Dabi, los museos se han convertido en el eje que ordena su desarrollo, con el talento de los grandes arquitectos y también con el prestigio de grandes museos internacionales, como el Louvre. De la pirámide de Pei a esta nueva sede del Louvre se ha celebrado el denominado triunfo de la democracia del arte. Pero, como en toda democracia, también existen riesgos y amenazas, como el despotismo y el populismo. En estos momentos tenemos ejemplos para diagnosticar estos dos riesgos. El del arte puesto al servicio de una nueva elite internacional y los museos asociados a las marcas de lujo. Una clara muestra de despotismo económico. Y, al mismo tiempo, los museos sufrimos la presión política y mediática de un planteamiento populista de nuestra misión, con el número de visitantes como principal indicador para medir el éxito de una institución.

Y, me pregunto, ¿por qué un museo debe tener éxito? Y aún más, ¿por qué tiene que estar al servicio de la moda?

Epílogo: el nuevo Museo del Prado. Un caso de estudio

En la historia reciente del Museo del Prado hay dos acontecimientos que influyen decisivamente en su transformación: la llegada del *Guernica* en 1981 y, una década después, la organización de la exposición de Velázquez. Hasta entonces poco frecuentado por la sociedad, el museo tuvo que reaccionar frente a esa gran afluencia de público.

Mientras el Prado trataba de encontrar su alternativa de modernización y ampliación surgieron nuevas instituciones, como el Reina Sofía y el Thyssen.

Y encontraría su camino con el proyecto de Rafael Moneo, quien entendió muy bien dos cosas: que la primera obra maestra que se encuentra el visitante es el propio edificio de Villanueva, y no concebir la nueva arquitectura como una ruptura con el pasado, sino como su continuidad histórica. De hecho, la ampliación del Prado se construye sobre las ruinas del único claustro que se conservaba del antiguo monasterio de Los Jerónimos.

Rafael Moneo cedió el diseño de las puertas del nuevo edificio a la escultora Cristina Iglesias, quien supo estar a la altura del reto. La entrada a un museo no puede ser como la entrada a un centro comercial: el arte no se nos ofrece sin la participación activa del espectador. Las puertas entreabiertas de Cristina Iglesias invitan a esa nueva experiencia de arte público que ofrece el museo.

La ampliación del Prado mejoró la comodidad de su visita. Aportó 25.000 nuevos metros cuadrados, gracias a lo cual pudimos disponer de forma más amplia la colección del museo, recuperando cerca de 25 salas, e incorporar el arte español del siglo XIX al discurso ininterrumpido de historia del arte que es el museo.

También nos ofreció los nuevos y generosos espacios destinados a la conservación, a la restauración de las obras de nuestra colección, de la que nos sentimos muy orgullosos.

Al mismo tiempo, reformábamos el Casón del Buen Retiro, convirtiéndolo en el corazón intelectual del museo, donde se instaló la biblioteca, el archivo y el centro de documentación.

La conservación material e intelectual de la colección es el eje principal de la actividad del museo. El estudio y la investigación ahondan en la singularidad y autenticidad de los objetos de arte que conservamos y que ponemos en valor ante la sociedad.

El arte es como una moneda de dos caras: en un lado, la belleza, y en el otro la sabiduría, lo que aporta de conocimiento de un mundo pretérito, de los sentimientos y la condición humana.

Cada puerta al museo es una puerta para acceder a la belleza pero también al conocimiento. Como la que se ha abierto recientemente para los más pequeños, a través del programa «El arte de educar» que desarrollamos conjuntamente con la Fundación "la Caixa".

La ampliación abrió sus puertas en el 2007. La imagen clásica del éxito del museo son sus colas, pero esto no demostraría nada sobre el buen cumplimiento de su misión. El Prado abre hoy todos los días de la semana, mantiene dos horas de gratuidad todos los días del año y se muestra claramente accesible a los ciudadanos.

Además de cuidar de la autoridad intelectual del museo, creo que también debe mostrarse cada vez más abierto a la frecuencia de visitas del público, que no hay que pensar de forma aritmética, sino geométrica: el museo debe configurarse como espacio de mediación entre cada una de las miradas de los visitantes y la obra de arte.

Esta experiencia del museo se expande de forma excepcional gracias al desarrollo del mundo digital. Las nuevas tecnologías nos permiten comunicar, a través de imágenes de una altísima resolución y en tiempo real, con públicos que jamás van a tener la oportunidad de visitar nuestros museos. Este sí que es un verdadero triunfo de la democracia de los museos. ¿Para qué abrir una sede del museo en el desierto si tenemos la posibilidad de abrir una delante de cada ciudadano de nuestro mundo global? Todavía no nos damos cuenta de las consecuencias de este cambio revolucionario.

Finalizo mostrando un detalle de *El descendimiento* de Van der Weyden: una lágrima que surge del ojo de san Juan que hoy aquí, en Barcelona, se derrama con todo el cariño y reconocimiento por nuestro querido Leopoldo Rodés.

Conferencia publicada en:
www.fundacionarteymecenazgo.org

Fundación Arte y Mecenazgo
Avda. Diagonal, 621, 08028 Barcelona
aym@arteymecenazgo.org



Fundación
Arte y
Mecenazgo



Obra Social "la Caixa"